



Andrés Pardo Tovar

Antonio María Valencia

artista integral²

Toda posición estética entraña una determinada actitud ante la vida. Y un credo moral. Por ello pudo escribir don Manuel de Falla, con palabras sencillas y emocionantes, la siguiente profesión de fe: —“Por convicción y por temperamento, soy opuesto al arte que pudiéramos llamar egoísta. Hay que trabajar *para los demás*: simplemente, sin vanas y orgullosas intenciones. Sólo así puede el Arte cumplir su noble y bella misión social”.



Antonio María Valencia hacia 1930.

Como creador y como educador, Antonio María Valencia permaneció fiel a esta consigna de su ilustre maestro. Semilla fecunda fue la suya, porque era profundamente generosa. Y porque cuando al genio se suma la bondad, y a ésta se aúna la fe, perfíase de suyo el apóstol, profeta y arquitecto de una nueva realidad espiritual y colonizador de una distinta dimensión del pensamiento o de la sensibilidad.

No fue un pianista más —entre millares— el fundador del Conservatorio de Cali, cuya temprana desaparición enlutó el panorama de la cultura colombiana. Valencia fue un refinado creador y un intérprete nutrido en las más puras corrientes

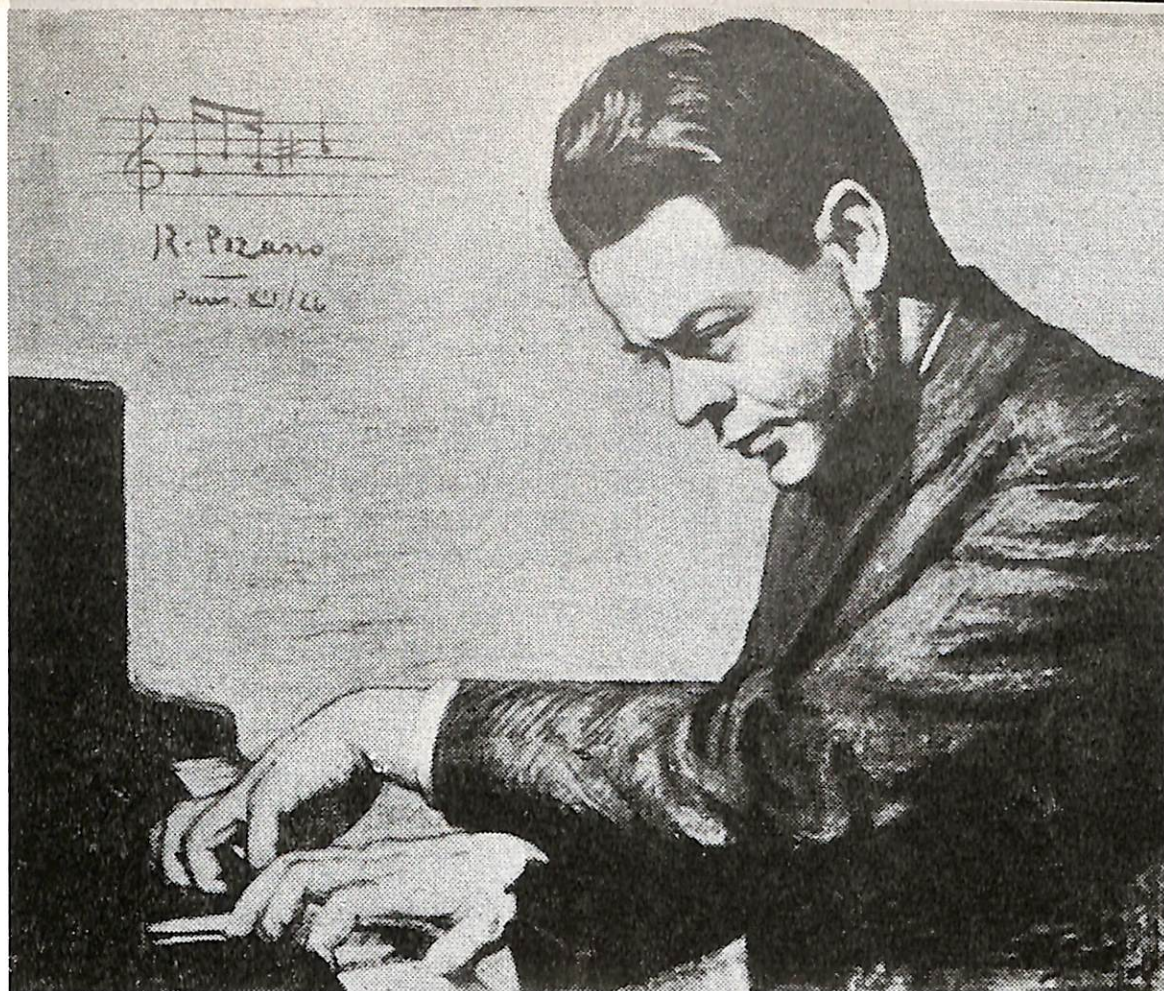
estéticas europeas. Y ante todo, un educador excepcional, un *civilizador* a cuya fecunda labor debe nuestro país la formación de algunos de sus más altos valores musicales: así, entre muchos, Elvira Garcés de Hannaford, Berta Garcés de Ravassa, Rosalía Cruz de Buenaventura, Mary Fernández de Bolduc, Sonia Ordóñez de Restrepo, Elvira Restrepo de Durana, Mireya Arboleda Cadavid, Lola Donskoy de Vaisman, Maruja

Renjifo Salcedo y Luz María Bonilla; y los maestros Luis Carlos Espinosa, Antonio Benavides, Santiago Velasco Llanos y Luis Carlos Figueroa, quien acaba de terminar estudios de perfeccionamiento en París.

Si a estos méritos se añade una privilegiada inteligencia y una sensibilidad excepcional, que le permitían avizorar todos los campos de la cultura y perfilarlos mediante un don intuitivo certero y casi infalible, podremos comprender fácilmente la fascinación que ejerció Valencia sobre quienes tuvieron oportunidad de tratarlo —en el piano de una noble amistad— en los mejores años de su carrera, que fueron sin duda los que siguieron a su regreso de Europa.

INSTITUTO DEPTAL. DE LAS ARTES
BIBLIOTECA
ALVARO RAMIREZ SIERRA

² El texto reproducido arriba corresponde a un opúsculo escrito por el musicógrafo Andrés Pardo Tovar, y publicado en Bogotá (?) en 1958. Pese a su extrema brevedad es el primer intento biográfico y de análisis serio de la obra valenciana. Las glosas — necesarias en muchos casos — han sido agregadas por Mario Gómez-Vignes.



Lápiz de Roberto Pizano, París 1926.

I Su vida

Valencia nació en Cali el día 10 de noviembre de 1902. Su padre, el meritorio chelista y pedagogo musical Julio Valencia, le proporcionó una sólida preparación artística que le permitió obtener en 1916 una beca en el Conservatorio Nacional, beca que no utilizó pues prefirió cursar estudios particulares de piano con el maestro Honorio Alarcón. Era por entonces Antonio María un artista precoz, cuya niñez no le impedía ahondar en las obras que interpretaba.

En 1923, la Schola Cantorum de París lo admitió con honores³ entre sus alumnos: en esta célebre institución estudió composición con Vincent D'Indy⁴; piano superior con Paul Braud; contrapunto con Paul Le Flem; armonía y dirección de conjuntos vocales e instrumentales con Louis Saint-Requier; música de cámara con Gabriel Pierné, y orquestación con Manuel de Falla⁵. Después de graduarse como profesor y concertista de piano, fue nombrado catedrático de este instrumento en la Schola Cantorum, singular honor que declinó para poder regresar a Colombia, donde soñaba con realizar una misión de vasto alcance.

Nombrado Inspector de Estudios en el Conservatorio Nacional, Valencia intentó adelantar una labor que hubiera podido ser fecunda en resultados, pero que circunstancias ajenas a su voluntad le impidieron continuar. Retornó entonces a su tierra natal y fundó el Conservatorio de Cali⁶. En 1936 aceptó la dirección del Conservatorio Nacional, que regentó por espacio de año y medio. Circunstancias dolorosas, que sus verdaderos amigos fueron los primeros en lamentar, le alejaron en los últimos años de su vida del Conservatorio por él fundado en la capital vallecaucana. Su muerte, ocurrida el día 22 de julio de 1952, epilogó inesperadamente una existencia que en medio más propicio que el nuestro hubiera brillado con mayor y más sereno resplandor.

³ No consta tal cosa en ningún documento.

⁴ El apellido correcto es d'Indy.

⁵ Joaquín Nin-Culmell, condiscípulo y amigo de Valencia en París pone en duda esta última aseveración. Cf. Gómez-Vignes, Mario: "Imagen y Obra de Antonio María Valencia", Cali, 1991. Pág. 190.

⁶ No exactamente, aunque el propósito estaba en su mente desde los días de Francia. Cf. Gómez-Vignes, Mario: "Imagen y Obra de Antonio María Valencia", Cali, 1991. Pág. 308 y sigs.

II Su personalidad artística

Como pianista, Valencia fue —ante todo y por sobre todo— un intérprete. Vale decir, un artista que puso siempre su técnica depurada y su exquisita sensibilidad al servicio de la obra, para relevar su mensaje, enaltecer su contenido expresivo y reconstruir sabiamente su fugitiva arquitectura.

En este terreno, su dominio del repertorio clásico y romántico fue completo. Sin embargo, los muy personales perfiles de su sensibilidad le permitieron ahondar todavía mejor en la moderna literatura del piano. Debussy y Ravel, en especial, encontraron en Valencia un exégeta refinado. Su técnica, especialmente adecuada para sugerir las atmósferas poéticas del impresionismo, estaba respaldada por un profundo conocimiento de la

artística de Antonio María Valencia adquiere vida perdurable en el recuerdo de quienes fuimos sus colaboradores y ambicionamos para él un horizonte proporcionado a su auténtica e indiscutible genialidad musical. De su envidiable capacidad dan fe, a más de sus discípulos, todas sus obras, muchos de cuyos títulos bastarían para orientarnos respecto a su estética, resultante armoniosa de dos tendencias que, al integrarse, han estructurado siempre las más logradas realizaciones del arte hispanoamericano: de una parte, la cultura europea, de la que emana la técnica (formas, procedimientos armónicos y contrapunteales, concepto *histórico* del campo musical y de las dimensiones de lo estético); de otra, sensibilidad de estirpe *criolla* (colorismo



Orquesta Sinfónica del Valle, solista Rudolf Bieler. J. (violin) Director: Antonio María Valencia. Cali, Julio 18 de 1944.

armonía disonante, del contrapunto rítmico y modal y de la polifonía que se deriva del empleo de las escalas defectivas y de la gama por tonos enteros.

Fue, de otra parte, un lector extraordinario, dotado al respecto de un doble sentido: el analítico y el sintético. Su lectura repentizada, incluso cuando reducía al piano partituras orquestales, constituía un espectáculo emocionante e inolvidable: ante las más arduas dificultades, la capacidad técnico-musical de Valencia se engrandecía prodigiosamente. En la base de este don excepcional —único que en realidad puede darnos la exacta medida del intérprete— se encontraba el solista consumado y el armonista teórico y práctico, erudito y sensitivo a la vez. Sólo que en este campo, al igual que en la dirección orquestal y coral, Valencia nunca invirtió los valores, como lo hacen —infortunadamente— tantos otros artistas: para él, la técnica fue siempre *el medio y la expresión el fin*.

En la distancia inexorable, la personalidad

local, sentimiento del paisaje nativo, estilización de ritmos y motivos folclóricos, nostalgia, inquietud). Con lo cual llegamos al tercer capítulo de este breve panorama crítico.

III Su estética

La formación artística de Antonio María Valencia tuvo como punto de partida el romanticismo de su maestro Alarcón, pianista virtuoso de la estirpe de Liszt, como que se formó en el Conservatorio de Leipzig con Jadassohn y Reinecke. Estadio inicial, bien pronto superado por el rigor de las disciplinas de la Schola Cantorum de París, donde los procedimientos cíclicos de César Franck constituían un dogma venerado y en cuyas aulas se orientaba al estudiantado hacia el conocimiento analítico y estético de las grandes formas del

clasicismo y del romanticismo. Todo ello sobre la base de un estudio concienzudo y profundizado de las disciplinas tradicionales: armonía, contrapunto y fuga.

Las enseñanzas de los maestros de la Schola Cantorum —hondamente asimiladas— proporcionaron a Valencia una cultura musical sólida y flexible a la vez, pero no le impidieron acercarse a las corrientes del impresionismo y del expresionismo. Muy al contrario, le capacitaron técnicamente para apreciar mejor el lenguaje debussista y el de sus contemporáneos, antagonistas y continuadores: entre otros, el de Albert Roussel, cuyo “*Festín de la araña*” tanto admiró nuestro compatriota, y el de Gabriel Fauré, cuyas obras ejercieron honda y perdurable influencia sobre su sensibilidad.

Fauré, músico que a la solidez de la estructura sonora supo unir una relación lírica tan refinada y personal, constituyó para Valencia un inspirador, un maestro insustituible: Fauré, el compositor que en forma original y sabia renovó el ambiente armónico, no ya mediante el empleo sistemático de la escala por tonos enteros o los procedimientos atonales, sino recurriendo a los *modos* gregorianos para enriquecer y renovar el ámbito de la armonía tradicional, tiranizada por el diatonismo del modo mayor y de su melancólico relativo.

Yendo al fondo de la obra musical de Valencia, encontraremos —además— al pintor: un fino acuarelista, que se complace en utilizar las técnicas más refinadas para captar un instante emocional, un aspecto del paisaje, el sabor evanescente de un recuerdo. Y para utilizar nuestros temas y ritmos vernáculos, a fin de elevarlos al nivel del arte universal: precisamente porque, como anota Unamuno, “lo internacional ahoga todos los regionalismos estrechos y robustece lo nacional”.

Otro aspecto que se transparenta en sus obras es el que dice orden al erudito, al cultivador de la música litúrgica, al fino arcaizante que sabe encontrar en el Liber Gradualis⁷ una fuente inexhausta para su inspiración. Estas dos tendencias —nacionalismo y universalismo— se encuentran ejemplarizadas —como luego veremos— en sus dos mejores obras: el trío “Emociones caucanas” y la “Misa de Requiem” escrita en memoria del poeta Guillermo Valencia.



Fotografía (retrato) 1940.

IV Su obra

Existen de Valencia tres o cuatro obras de adolescencia escritas con anterioridad a su viaje de estudios a Europa: son canciones ingenuas, pero muy expresivas, concebidas y escritas dentro del estilo *criollo* que en la obra de Pedro Morales Pino encontró expresión ejemplar y característica. Conocernos las siguientes: “Desolación”, *danza* para canto y piano con texto poético de Andrés Villarraga; “Canción de mayo”, para tenor, barítono y piano, con letra de Ricardo Nieto, fechada en Cali el 1º de agosto de 1919, y “Arrurú, soneto lírico para canto y piano” con texto de José Eustacio Rivera (Cali, 16 de junio de 1921).

La producción seria de Valencia se inicia en París, durante el período en que siguió estudios completos de piano y composición en la Schola Cantorum. Y culmina hacia 1943, año en que escribió su admirable “Misa de Requiem”, ya citada. Esta producción culta, que pudiéramos llamar definitiva, se clasifica naturalmente en siete secciones: I—Melodías y canciones para canto y piano; II—Obras corales de carácter religioso; III—Obras corales de carácter profano; IV—Obras para piano; V—Obras de cámara; VI—Obras orquestales y VII—Instrumentaciones y arreglos varios.

⁷ Seguramente el autor quiso referirse al “Liber Usualis”. El “Liber Gradualis”, de Dom Pothier (1883) es una especie de compendio antológico del anterior.

Melodías y canciones para canto y piano

Este grupo comprende siete obras: dos escritas en París y cinco en Cali, siendo estas últimas notabilísimas por el refinamiento de su escritura, la sugestividad del ámbito armónico y la total compenetración emocional de la línea melódica con los textos inspiradores. Las primeras se titulan "Ai-je fait un reve", sobre palabras de Heine traducidas al francés (París, 3 de enero de 1925) y "Est-il mont?", sobre un breve poema de Francis Carco (París, 4 de septiembre de 1925).

De las segundas, cuatro integran un breve ciclo y fueron escritas sobre textos de Otto de Greiff: "Tres días hace que Nina", "Iremos a los astros", "La luna sobre el agua de los lagos" y "Tarde maravillosa" (en su orden, llevan las siguientes fechas: 16 y 21 de septiembre de 1931; 11 de agosto y 14 de octubre de 1932) y una, la deliciosa "Canción de cuna vallecaucana", se basa en la letra de un arrorró popular.

"Iremos a los astros..."
(De "Cuatro melodías"):

Moderato

M. Sop.

P sencillamente

I - remos a los as-tros en las a-las de le-ves ar-mo-ní-as

Piano

pp

Obras corales de carácter religioso

Fue quizás en este terreno donde Valencia expresó lo mejor de su inspiración creadora y de su técnica impecable. La respectiva lista se inicia con el motete “O vos omnes”, a cuatro voces mixtas, escrito en París el 22 de abril de 1924 y dedicado a Louis de Saint-Requier. Y continúa con siete obras escritas en Cali, de muy desigual extensión por cierto, como es obvio: “Ave María”, para coro a tres partes (sopranos, contraltos y tenores), escrita el 20 de marzo de 1933); “Domino, sal-yam fac Rompublicam”, para coro mixto y órgano (21 de junio do 1933); “Invocación a Santa Luisa de Marillac”, para coro mixto a capella (23 de noviembre de 1934); “Credo dramático”, para cuatro voces mixtas y órgano (marzo de 1937); “Misa breve de Santa Cecilia”, a cuatro voces mixtas *a capella*, escrita entre el 10 y el 16 de marzo de 1937; “Misa de Requiem” para coro mixto *a capella*, escrita entre el 14 de junio y el 8 de julio de 1943 y estrenada en las exequias del maestro Guillermo Valencia, en Popayán por la Coral “Palestrina” del Conservatorio de Cali, dirigida por el autor, e “Himno Eucarístico” para coro mixto, órgano y orquesta, obra esta última escrita en 1946.

En este grupo, sobresalen el “O vos omnes”, el “Ave María”, la “Misa breve” y la “Misa de Requiem”, que de suyo merece mención muy especial. El “O vos omnes” es un denso e irreprochable trabajo contrapuntal, de cuya textura surgen ambientes armónicos muy ricos y complejos. Mas original y transparente, sin embargo, es el “Ave María”, obra plena de unción litúrgica cuyo plan tonal, sabiamente calculado, se ciñe fielmente al sentido del texto: aquí, las líneas contrapuntales se integran dentro de un ambiente armónico, refinado y sugestivo. En la “Misa breve”, que el compositor dedicó a su discípula y nobilísima colaboradora Susana López, predomina el contrapunto imitativo y se transparenta un profundo conocimiento del simbolismo melódico propio del canto llano.

“Ave María”. Motete a tres voces mixtas:

Rento y piadosamente

Sop.
A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na

Contr.
A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na Do - mi - nus

Ten.
A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na Do - mi - nus

Domi - nus te - cum Be - ne - di - cta tu -

te - cum Be - ne - di - cta tu - in

te - cum Be - ne - di - cta tu in mu -

Obras corales de carácter profano

Si en la mayor parte de sus obras corales sacras se revela Valencia como insuperable contrapuntista, en las profanas se nos aparece —ante todo— como un delicado paisajista, como un cantor de los aspectos más entrañables y poéticos de la América criolla. En este sector, al igual que en su producción pianística, afirmó el compositor su refinada y sincera orientación americanista. Las obras corales de carácter profano fueron escritas por Valencia en el breve lapso de tres años.

La primera está fechada en marzo de 1934 y lleva por título el de “Coplas populares colombianas”: se trata de una deliciosa página para cuatro voces mixtas a capella con interludios de piano. Entre el 27 y el 31 de mayo de 1935, escribió un breve ciclo vocal de inspiración indigenista: las cinco “Canciones indígenas para coro a cuatro voces mixtas”, que son las siguientes: I—“Huanuco” (Perú); II—“Hawari” (*Canto de amor*) para soprano solista y coro de cuatro voces mudas (Perú); III—“Kunanti—tutaya — (*No es tiempo todavía*)”, para tenor solista y coro a cuatro voces mixtas (Perú); IV—“Soy peregrino”, para tenor solista y coro “a tres voces iguales” (Cuenca, Ecuador), y V—“Pastoral”,

para soprano solista o flauta y coro de sopranos, contraltos y bajos (Bolivia). A excepción de la cuarta, estas canciones corales están basadas en distintos tipos de escalas pentágonas, hemitónicas y anhemitónicas.

En agosto de 1940, Valencia revisó tres de estas canciones: el “Huanuco”, que titula esta vez “*Triste indígena (Tema incaico)*” y dedica a Alberto Guillén; el “Hawari”, que recibe el título de “*Canto de nostalgia*” y cuyo carácter precisó mediante el subtítulo de “Fantasía vocal”, dedicándolo “A Jesús María Espinosa, pintor del páramo”, y “Soy peregrino, que dedica a Rosalía Cruz modificando ligeramente su título (“*El peregrino*”). En esta revisión, el “Huanuco” (*Triste indígena*) resulta escrito —más acertadamente— para primeras y segundas sopranos, tenores y bajos; el “Hawari” (“*Canto de la nostalgia*”) presenta seis líneas contrapuntales: una para flauta solista y cinco vocales (sopranos; primeras y segundas contraltos, tenores y bajos) y “Soy peregrino” (“*El peregrino*”) es subtítulo “Melodía ecuatoriana”, precisándose en el encabezamiento la respectiva composición vocal: “Tenor y coro de hombres” (tenores A y B, baritonos, y bajos A y B).

“Triste indígena - (Tema incaico)”:

Largo expresivo (M. d. = 60)

Sopr. I
Sopr. II
Ten.
Bajos

De-a-quel cer-ro ver — de ba-jan las o-ve — jas

De-a-quel cer-ro ver — de

De-a-quel cer-ro ver — de ba-jan las o-

De-a-quel cer-ro

u-nas trasqui-la — das, o-tras sin o-re — jas

ba-jan las o-ve — jas u-nas trasqui-la — das o-tras-sino-re-

-ve — jas u-nas trasqui-la — das o-tras sin o-re-jas

ver — de ba-jan las o-ve — jas u-nas trasqui-la — das

El 5 de agosto de 1936 está fechada —en Cali— otra página coral tan breve como expresiva: el “*Madrigal ingenuo*” para coro mixto a capella, que el compositor dedicó a Graciela Arango Restrepo, hija del humorista caldense Rafael Arango Villegas, de grata memoria. Su texto es, como advierte el autor en el encabezamiento de la partitura, una “Copla popular en Colombia”:

... Vivo diciendo y no digo,
vivo sin decir diciendo;
vivo queriendo y no quiero,
vivo sin vivir queriendo.

La última obra coral profana compuesta por Valencia fue la “*Canción del boga ausente*” para cuarteto vocal, coro mixto a capella y “maracas”. Esta breve página fue escrita en Bogotá el día 20 de marzo de 1937 en el término de hora y media y lleva el subtítulo —de suyo muy justificado— de “Polifonía y polirritmia vocal”.

“*Canción del boga ausente*”

(Compases 46 a 50):

En ella realizó el compositor una admirable exégesis interpretativa del sugestivo y desolado poema “nativista” de Candelario Obeso:

... Qué trijte qu’ejtá la noche!
La noche, qué trijte ejtá...
No hay en er cielo una etrella:
Remá! Remá!

La negra de mi arma mía
mientras yo bogo en la má
bañao en sudó por ella,
qué hará? qué hará?

Tarvé por su zambo amao
doriente supirará,
o tarvé ni me recuerda:
Llorá! Llorá!

The musical score is for the piece "Canción del boga ausente" (Compases 46 a 50). It is a polyphonic and polyrhythmic vocal work. The score includes parts for a quartet vocal (Cuarteto vocal) and a mixed choir (Coro mixto). The quartet vocal parts are for Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass). The choir parts are for Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass). The score is written in 6/8 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are in Spanish and are repeated across the vocal parts.

Obras para piano

Antonio María Valencia fue un pianista de refinada sensibilidad, técnica dúctil y millonaria de recursos y matices, e inteligencia interpretativa excepcional, como ya anotamos. Estas virtudes se reflejan en las muy contadas pero deliciosas páginas que escribió para el instrumento que dominó en forma magistral, y que son siete: las dos primeras las escribió en París y las cinco últimas en Colombia.

La serie se inicia con los "*Ritmos y cantos suramericanos*" números 5 y 8 (enero y marzo de 1927, respectivamente). La numeración de estas obras da a entender que, en París, el compositor escribió —o al menos pensó en escribir— todo un ciclo de obras pianísticas inspiradas en el folclore y en la temática musical popular de los países suramericanos. Ignoramos a qué circunstancias se debe la desaparición de los restantes números de este ciclo, bien que sospechamos que —en realidad— del primitivo plan que se trazara Valencia sólo realizó las dos obras ya mencionadas. Más importantes son las páginas pianísticas que Valencia escribió en Colombia: una delicada y evocadora "*Berceuse*";

la "*Chirimía y bambuco sotareño*" (Popayán, 20 de enero de 1930); el "*Bambuco del tiempo del ruido*", sobre un tema popular caleño de la época colonial (Cali, 1933); la "*Sonatina boyacense*" (Cali, 1935) y una página de carácter impresionista que dedicó a sus amigos Rosalía Cruz y Nicolás Buenaventura: "*Alba fresca*" (1945).

La "*Sonatina*" es quizás la más lograda de las obras pianísticas de Valencia, no solo por el refinamiento de su escritura, sino también por su estructuración. El musicólogo y compositor Rodolfo Holzmann, quien la presentó en un curso de información universitaria sobre la música culta de Hispanoamérica, por él organizado en los Estados Unidos, escribe al autor de este ensayo: "Volviendo a la música del maestro Valencia, puedo decirle que concuerdo con usted en que es de excelente factura y contenido y que estoy muy satisfecho de poder disponer de ella para mi curso. Sobre todo la *Sonatina boyacense* es muy hermosa. Sobre todo la modo feliz sabor localista con técnica europea..."

"Sonatina boyacense" (Exposición del tema):

(Divo y entusiasmado)

p. lento

(24)

moderato

(24)

Es este otro de los sectores que mejor transparenta la sensibilidad y la cultura del compositor colombiano. Comprende cuatro obras: una escrita en París —el “*Duo en forma de sonata*”, para piano y violín, terminado el 14 de abril de 1926 y dedicado a Jean Collon— y tres en Colombia: “*Egloga incaica*”, para flauta, oboe, clarinete y fagot (Cali, 4 de noviembre de 1935); “*Canción de cuna para violín y piano*” (Buga, 20 de noviembre de 1935) y “*Emociones caucanas*”, trío para piano, violín y chelo en cuatro movimientos: *Amanecer en la sierra (Paisaje vallecaucano)*; *Pasillo (Danza suramericana)*; *Interrogante (Lento expresivo)* y *Final (Fiesta campesina)*.

Esta última obra fue comenzada en París en 1926 y terminada en Cali doce años después. El autor la dedicó a la memoria de su hermano Julio

Valencia Zamorano. Más adelante se comenta esta obra que es, a la par de la “*Misa de Requiem*”, la más valiosa contribución de Valencia a la música culta de Hispanoamérica.

El “*Duo en forma de sonata*” es una obra notable por la nobleza de su material temático y por su sabia estructura, que revela de suyo la influencia de la forma cíclica, sistematizada en sus obras por César Franck. La “*Canción de cuna para violín y piano*” es más espontánea y su fácil inspiración melódica reviste el carácter de un verdadero impromptu. La “*Egloga incaica*”, finalmente, es una breve página en la que se desarrollan en contrapunto modal cuatro planos instrumentales: aquí, el compositor emplea una gama pentáfona transpuesta (*sol – si bemol – do – re – fa*).

“*Duo en forma de sonata*”

(Reiteración final del tema cíclico):



Obras para orquesta

...

Basándose en su "*Chirimía y bambuco sotareño*", Valencia escribió en 1942 una obra orquestal del mismo título, que dedicó a su amigo el maestro José Rozo Contreras. La partitura (flautín, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en si bemol, 2 fagotes, 2 cornos en fa, 2 trompetas en do, 3 trombones en do, timbales, piano y quinteto de arcos) presenta tres secciones principales, que se suceden sin interrupción (Introducción: *Moderato marcial*; Bambuco: *Vivo y entusiasta*, y Final: *Muy lento y lejano, Lento y Presto*) y abunda en aciertos de colorido y expresión, siendo especialmente interesante desde el punto de vista ritmo dinámico.

Instrumentaciones y arreglos

En este terreno, el trabajo más notable de Valencia es su orquestación de la "Petite Suite" de Claudio Debussy, terminada en Cali el 16 de junio de 1941. Arregló también para coros, órgano y orquesta la "Misa solemne en la mayor" de César Franck; reorquestó el admirable "Requiem" de Gabriel Fauré y transcribió para orquesta el "Scherzo-Torbellino" del violinista colombiano Ismael Posada Franco.

La producción musical del maestro Valencia, exceptuadas sus páginas de adolescencia, se eleva de consiguiente a 39 opus, así: melodías y canciones (7); obras corales sacras (8); obras corales profanas (8); obras para piano (7); obras de cámara (4); obras orquestales (1); instrumentaciones y arreglos (4).

He aquí 39 partituras que constituyen un verdadero legado artístico. Ojalá que los proyectos adelantados en diversas épocas para su publicación encuentren algún día realización efectiva. Lo que redundaría indudablemente en provecho de la cultura musical colombiana y sería motivo de orgullo, de proyectarse al campo internacional, para el país que de manera tan refinada y sincera supo exaltar en sus obras el inolvidable pianista y compositor vallecaucano.

Anotemos, sí, que a solicitud del autor de este ensayo, y gracias a la comprensión de Guillermo Espinosa, jefe de la Sección de Música del Departamento de Asuntos Culturales de la Organización de los Estados Americanos, el trío "Emociones caucanas" se acaba de editar por cuenta de esa institución: se asegura así, para esta obra maestra, una difusión internacional.

Para concluir este capítulo, solo nos resta examinar, así sea a la ligera, el trío "Emociones caucanas" y la "Misa de Requiem". Que son, respectivamente, un admirable canto al paisaje nativo del compositor y un emocionante testimonio de sus creencias religiosas. Y, consideradas en conjunto, un aporte fundamental a la cultura musical hispanoamericana, como ya se dijo.

EL TRÍO “EMOCIONES CAUCANAS”

Decíamos que el refinado nacionalismo musical de Valencia encontró en el trío “Emociones Caucanas” su más feliz formulación. Y anotábamos que esta obra fue comenzada en París en 1926 y terminada en Cali en 1938. Al parecer, el autor sólo escribió en Europa parte del tercer movimiento, que luego aprovechó —modificándolo y completándolo— para integrar su trío, que es sin duda una obra maestra, profundamente sincera, admirablemente equilibrada y plena de sugerencias poéticas.

El primer movimiento (*Amanecer en la sierra*) tiene un carácter no descriptivo sino sugestivo y se caracteriza por el empleo de un lenguaje impresionista, o neo-impresionista, para mejor precisar el concepto. Consta de tres secciones: en la primera, se insinúa un ambiente de neblina y de lírica expectación; en la segunda, surge un canto de estirpe popular, dialogado por el chelo y el piano; en la tercera, ábrese la visión de un dilatado horizonte: aquí, se combinan el tema que simboliza la llanura tropical —hondo y emocionado— y el de la serranía, con cuya reiteración concluye el movimiento.

“Trío” — Comienzo del I Movimiento:

The image displays the musical score for the beginning of the first movement of the Trio "Emociones Caucanas". The score is written for Violín (Violin), V. chelo (Violoncello), and Piano. The tempo is marked "Moderato" and the dynamics are "pp" (pianissimo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system shows the initial entries of the Violín, V. chelo, and Piano. The Violín and V. chelo parts have melodic lines with some slurs, while the Piano part features a more rhythmic accompaniment. The second system continues the development of these themes, with the Violín and V. chelo parts showing more complex melodic figures and the Piano part providing a steady accompaniment. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

El segundo tiempo (*Pasillo*) es una noble estilización del carácter expresivo y del ritmo de este aire popular colombiano. Impera en él un ambiente armónico y dinámico de singular riqueza, dentro del cual se abre —en movimiento lento— un episodio apasionadamente evocador.

.....
"Trio" — Comienzo del II Movimiento:

Animado. bien ritr ado

The musical score is arranged in three systems. The first system contains the Violin, V. chelo (Violoncello), and Piano staves. The Violin staff is in treble clef, V. chelo in bass clef, and Piano in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo/mood marking is *Animado. bien ritr ado*. The second system continues the Violin and V. chelo parts, while the Piano part continues from the first system. The third system continues all three parts. The score features various musical notations including eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes marked with a 'v' for vibrato.

El tercer movimiento (*Interrogante*) lleva en la partitura, a manera de epígrafe, una copla de autor anónimo:

...”Por unas puertas, arriba
de montaña muy oscura,
caminaba un caballero
lastimado de tristura...

El final (*Fiesta campesina*) es iniciado por el chelo y el violín con la exposición fugada del tema principal, al que contraponen el piano una segunda idea de carácter ingenuo y luminoso, que contrasta con la suave melancolía —mitad indígena, mitad criolla— del tema principal. Este movimiento es de carácter esencialmente descriptivo, en cuanto sugiere vívidamente los incidentes de una fiesta

.....
“Trío” – III Movimiento.

Exposición del tema principal:
.....



Comentario sonoro de esta copla, el movimiento está impregnado de un depurado sentimiento poético. El ambiente, equivocadamente angustiado —casi inquietante— es conseguido gracias al empleo de una armonía rica en disonancias o incluso politonal, subrayada por pasajes polirrítmicos.

campesina. Pero se desarrolla dentro de los cánones de una estética muy depurada, en la que el lenguaje neo-impressionista linda por momento con el expresionismo. Algo que —dentro del ámbito de lo popular estilizado— recuerda los procedimientos de evocación “deformada” que emplea Ravel en “La Valse”.

.....
“Trío” – IV Movimiento.

Reexposición del primer tema:
.....



LA "MISA DE REQUIEM"

Esta obra, escrita para coro mixto *a capella*, fue iniciada cuando la muerte comenzaba a aproximarse al maestro Guillermo Valencia, en cuya amistad descansó siempre el compositor. Mutua y sincera admiración, que unió a dos de los más altos valores de la cultura colombiana. Y fue terminada durante el viaje que los coros del Conservatorio de Cali realizaron a Popayán con el fin de solemnizar las exequias del eminente poeta, ocasión en que se estrenó la obra bajo la dirección de su autor.

El original del "Requiem" consta de diez páginas pulcramente calografiadas. En esta obra, el compositor se ajustó cuidadosamente a los preceptos de la liturgia católica, como lo anotó expresamente en el encabezamiento. Consta, de consiguiente, de diez partes: I—Introitus; II—Kyrie; III—Graduale; IV—Tractus; V—Sequentia (Dies irae); VI Offertorium; VII—Sanctus; VIII—Agnus Dei; IX—Communio, y X—Absolutic (Libera me).

En su aspecto prosódico, la obra es ejemplar, toda vez que en ella las líneas melódicas tienden a exaltar los valores dinámicos y expresivos de los textos latinos, respetando la duración e importancia relativa de las sílabas (cantidad y acentuación) y ajustando el movimiento de las voces al ámbito que de suyo corresponde a cada una de las modalidades gregorianas empleadas en la obra. Este afán riguroso lleva al compositor a recurrir a numerosos y constantes cambios de compás, a fin de ceñir los ritmos melódicos a las exigencias y características métricas o prosódicas de los textos. En su casi totalidad, el Requiem de Valencia nos ofrece una minuciosa técnica de *escritura silábica*, en la que los antiguos neumas se traducen al sistema de la música mensurable mediante una serie de ingeniosas y sabias figuraciones, de las que son ejemplos muy interesantes los compases 11 a 15 y la parte de los tenores correspondiente a los compases 63 a 68 de la Sequentia (páginas 3ª y 4ª de la partitura) y el largo y expresivo melisma que articulan tenores y sopranos sobre la segunda sílaba de la palabra aeterna, del 26º al 29º compás del Graduale.

"Misa de Requiem". Graduale.

Compases 22 a 29:

The musical score is for the Graduale of the Requiem Mass, measures 22 to 29. It is written for Soprano (Sop.), Contralto (Cont.), Tenor (Ten.), and Bass (Bajo). The score is in a complex rhythmic structure with multiple time signatures (3/4, 4/4, 3/2, 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4). The lyrics are "In me-mo-ri-a ae-ter-na". The Soprano and Tenor parts have a melisma on the word "aeterna" from measure 26 to 29. The Bass part has a melisma on "na" from measure 26 to 29. The score includes dynamic markings like "pp" and "poco".

La utilización de los temas litúrgicos del canto llano es muy frecuente —casi sistemática— a todo lo largo de la obra. Ejemplo típico y emocionante: la célebre cantinela del *Dies irae*, con que se inicia la *Sequentia*, trozo en el que abundan —por lo demás— deslumbradores pasajes de conmovedora belleza expresiva. Así los compases 9 a 19 del versículo

Rex tremendae majestatis (página 4ª), en que las voces masculinas inician la imprecación angustiada (*Salva me, fons pietatis*), seguidas en imitación canónica, a dos distintos planos, por las voces femeninas. Pasaje al que sucede inmediatamente, en contrapunto a tres partes, una frase suplicatoria de honda suavidad (*Recordare, Jesu pie*).

"Misa de Requiem". *Sequentia*.

Compases 63 a 68:

The musical score is for the 'Sequentia' section of the 'Misa de Requiem', measures 63 to 68. It is written for four voices: Soprano (Sop.), Contralto (Cont.), Tenor (Ten.), and Bajo (Bajo). The tempo is marked 'Largamente' and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The lyrics are: 'Re-cor-da — re Je — su pi — e Quod sum ca — u — sa tu — æ vi — æ Ne me per — das il — la di — e'. The music features a mix of whole, half, and quarter notes, with some triplets and slurs.

No es del caso continuar espigando aquí los momentos más felices de esta creación litúrgica, labor en la que nos haríamos interminables. Anotemos, sí, la admirable fusión de dos sistemas musicales tan alejados en el tiempo, a par que en su estética y en su técnica: la cantinela melódica de ritmo prosódico libre, característica del canto llano, y los procedimientos contrapuntales propios del estilo polifónico, de suyo sometido a un ritmo simétrico, mensurable y preciso.

Esta fusión de los sentimientos y de las técnicas musicales de la alta Edad Media y del Renacimiento avanzado, se logra —en la obra que

comentamos— dentro de un ámbito de exquisito refinamiento que revela plenamente al artista contemporáneo, nutrido de sabias y secretas intenciones retrospectivas.

Emocionante paradoja, surgida del cerebro y del corazón del músico colombiano ante el presentimiento de la muerte de su amigo el señor de "Belalcázar". Homenaje del artista del sonido al artífice del verso. Ambos, entrañablemente unidos al nativo terruño del "Cauca grande". Y ambas, alimentados también con las sabias nutricias de la cultura europea.

Arcades ambo...

V Las tesis del educador

Importancia fundamental tiene para la cultura musical colombiana el folleto intitulado "*Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia*", publicado por el maestro Valencia en 1932 (Editorial A. I. Posse, Bogotá 31 páginas). Por entonces, el autor acababa de renunciar el cargo de Inspector de estudios del Conservatorio Nacional de Música, institución que Guillermo Uribe Holguín regentó desde 1910 hasta 1935.

El opúsculo de Valencia continúa teniendo una vigencia indiscutible, porque en él planteó con nitidez los problemas fundamentales de la cultura musical colombiana y encontró formulas acertadísimas para remediar los vacíos, deficiencias e inveteradas rutinas de que adolecía y continúa padeciendo el Conservatorio Nacional de Música.

Desarrolla el autor sus ideas, luego de enunciar el plan de su trabajo, en cuatro capítulos: I—Enseñanza técnica y estética de la música; II—Creación de un verdadero centro de investigación, de análisis y de inquietud que dé nacimiento a una genuina escuela de arte nacional; III—La educación metódica de un pueblo que apenas inicia su formación artística, y IV—El mejoramiento moral y material del músico, acorde con la misión de cultura pública que le está encomendada.

En un breve preámbulo (págs. 3-4) declara Valencia: —“El Conservatorio, como organismo ideológico, como agente propulsor del arte y modelador del gusto estético, debe figurar a la vanguardia de las renovaciones espirituales que impone el progreso de la nacionalidad. En consecuencia, todo colombiano que se dedique al estudio de las bellas artes debe preocuparse por la excelencia de los frutos que dé nuestra primera escuela oficial de música... Dos fines me propongo al presentar este breve estudio a la alta consideración



Antonio María Valencia en actitud de dirigir.

del gobierno de Colombia y de mis conciudadanos: exponer las causas que han retardado la realización del objetivo que debe perseguir una verdadera escuela nacional de música e indicar, con todo acatamiento, los medios que a mi juicio pueden facilitar el logro de tan significativa empresa...”

Enuncia luego las causas que han retardado la realización de los fines propios de un Conservatorio nacional, enumerando cuatro principales: 1ª La deficiente instrucción técnica que ha dado el Conservatorio; 2ª La carencia de miras ideológicas en nuestra educación musical; 3ª La falta de difusión metódica de la buena música en el público, y 4ª La poca atención que ha merecido el problema del mejoramiento social y material del músico colombiano. Expone después los fines primordiales a que debe atender una escuela nacional de música, que son precisamente los enunciados en los títulos de los cuatro capítulos que integran su ensayo, y entra en materia.

En el primer capítulo trata, efectivamente, lo relativo a la renovación técnica de los estudios básicos de gramática musical (teoría-solfeggio-dictado); a la enseñanza del canto y del canto gregoriano; a los conjuntos de música vocal; a la docencia de los distintos instrumentos; a la necesidad de un plan orgánico de estudios para el Conservatorio; a la práctica de la música de cámara, y a las audiciones



de alumnos, exámenes, certificados y diplomas.

En el segundo, insiste en la importancia de los cursos de Historia de la Música (que sólo se iniciaron en el Conservatorio Nacional a partir del año de 1936), y expone sus ideas sobre la enseñanza de la armonía y el contrapunto y sobre la composición musical, tema este último que desarrolla con cierta extensión. Concluye este capítulo con algunas observaciones sobre la necesidad de que el Conservatorio organice ciclos de conferencias culturales y actualice sus servicios de biblioteca y discoteca.

El tercer capítulo versa sobre los medios de difusión artística que el Conservatorio puede y debe extender al público y, especialmente sobre la imperiosa necesidad de llevar las actividades de la Orquesta Sinfónica —organismo que por entonces dependía del Conservatorio Nacional— a núcleos de oyentes más numerosos y variados que el de los habituales aficionados que concurrían —y continúan concurriendo— al Teatro de Colón de Bogotá.

En el capítulo final, trató Valencia de la urgencia de mejorar el nivel de vida del músico profesional colombiano, tanto en el aspecto económico como en el intelectual y el artístico. Y termina diciendo, en conclusión: —“1° Que el Conservatorio Nacional de Música debe introducir sustanciales y profundas reformas en la enseñanza técnica de todos los grados, teniendo presente que los resultados definitivos de la carrera musical dependen esencialmente de la óptima enseñanza elemental; 2° Que el Conservatorio Nacional debe asentar las bases de nuestra escuela propia imprimiendo a su enseñanza rumbos ideológicos; 3° Que nuestra primera escuela oficial de música debe cumplir su misión de cultura artística en todos los sectores sociales, fomentando metódicamente y por diferentes medios el desarrollo del gusto estético colectivo, y 4° Que la misma institución,

en virtud de su carácter directivo, debe iniciar formalmente y sin tardanza la defensa del músico colombiano y de sus intereses”.

Hoy en día, en que a pesar de vanas apariencias es un hecho indiscutible que la causa de la música —de la música como disciplina ética y estética— está gravemente amenazada en Colombia por factores disolventes que no sería difícil precisar, los conceptos del maestro Valencia tienen todavía plena validez y constituyen, a par que un “diagnóstico”, una “terapéutica” absolutamente aplicable a nuestro ambiente musical. De aquí la conveniencia de examinar las tesis que el ilustre músico y educador expone en su breve pero muy denso folleto.

EL ESTUDIO DE LA GRAMÁTICA MUSICAL

En el primer capítulo de su opúsculo (*Enseñanza técnica de la música*) trata inicialmente el maestro Valencia de los estudios de teoría, solfeo y dictado musical, sostiene la necesidad de integrarlos racionalmente y termina diciendo: —“El estudio del ritmo, tal vez el más sutil y complejo de los elementos de la música, exige cuidado especial. La adopción del célebre método Dalcroze —acondicionado a nuestra idiosincrasia— produciría resultados benéficos, seguros. Este método, acogido en muchos países y en muchas escuelas, persigue el desenvolvimiento de las facultades auditivas, inventivas y expresivas del alumno, despierta el sentido de la proporción y explica las complejas cuestiones rítmicas por medio del ejercicio muscular, en sus relaciones con el tiempo y con el espacio”. En el breve período en que el Conservatorio Nacional de Música fue dirigido por don Gustavo Escobar Larrazábal, se contrataron los servicios de una profesora suiza especializada en la rítmica de Dalcroze: corta fue su permanencia en Colombia, pero los resultados

obtenidos tanto en las clases infantiles como en el curso de metodología para futuros maestros de música, fueron admirables.

Valencia concedía a la gramática musical la importancia que tiene de suyo como base imprescindible de la carrera del músico profesional: —“Los estudios elementales de teoría, solfeo y dictado musical, por la seriedad y profundidad que los distinga, deben ser filtros depuradores para seleccionar el personal de alumnos que integre las clases de enseñanza secundaria”.

LOS ESTUDIOS DE CANTO Y DE CANTO GREGORIANO

Con anterioridad a la presencia del maestro Valencia en la dirección del Conservatorio Nacional de Música, no existían en ese instituto cursos de canto gregoriano ni de historia de la música, ni tampoco cursos infantiles propiamente dichos en los que se formara técnicamente el oído rítmico y tonal de los educandos. La enseñanza de la gramática musical se impartía en la forma más deficiente y rutinaria que sea dable imaginar y no existían conjuntos vocales e instrumentales de alumnos. De aquí el que, en su folleto, insistiera especialmente el maestro Valencia en la necesidad de remediar tales deficiencias.

Refiriéndose concretamente a los estudios de canto anota con sobrada razón el que la enseñanza, en este campo, tiene que individualizarse teniendo en cuenta no solo la tessitura de cada alumno, sino los defectos y cualidades innatas de su voz. Y añade: —“Cuestión muy importante es la escogencia de un repertorio selecto, que abrace las etapas sucesivas del arte musical, desde las monodías primitivas, hasta las obras modernas”.

Pasa luego al terreno de la música sagrada y en particular del canto gregoriano y dice: —“Ya es tiempo de que Colombia ponga en práctica los elevados propósitos de Su Santidad Pío X, excluyendo de las iglesias toda música profana o de género teatral, cuyo espíritu se opone abiertamente al del canto gregoriano y al de la polimelodía clásica... Estimo que la reforma de la música religiosa debe basarse en los tres puntos siguientes: 1º —Enseñanza y práctica del canto gregoriano conforme a los textos revisados y aprobados por la Iglesia; 2º —Enseñanza y práctica de la música palestriniana o polifónica, y 3º —Enseñanza y práctica de la música moderna inspirada en las formas anteriores”.

CONJUNTOS DE MÚSICA VOCAL

Fue el Conservatorio de Cali, instituto fundado por el maestro Valencia en 1933 y que hoy lleva su nombre, el primero que presentó en Colombia audiciones corales con base en una agrupación permanente de alumnos de ambos sexos y en un repertorio polifónico selecto. Valencia consideraba que el coro mixto a capella no solamente debía constituir un organismo de extensión cultural, imprescindible en todo conservatorio, sino una disciplina colectiva de incalculable trascendencia, siempre y cuando que al efecto se eligiera un repertorio graduado y acondicionado a la capacidad técnica y expresiva del alumnado: —“Con el fin de fomentar el interés particular y lograr solita asiduidad de los alumnos, es preciso hacerles ejecutar en los comienzos música sencilla y de fácil asimilación. No es repertorio lo que falta para llevar a buen término estos propósitos”.

LA ENSEÑANZA INSTRUMENTAL

Es este uno de los capítulos más interesantes del opúsculo que venimos comentando. En él, trata Valencia de la enseñanza del piano, del órgano, de los instrumentos de arco y de los de aliento. Especial significación tienen las anotaciones relativas a la pedagogía del piano, toda vez que en este terreno la autoridad del autor era indiscutible, en su triple carácter de intérprete, compositor y auténtico pedagogo.

Escuchémoslo: —“Diversos factores han influido para que la enseñanza pianística del Conservatorio no haya dado los frutos apetecidos. El principal, ha sido la carencia absoluta de un plan de estudios que insensiblemente lleve al alumno hacia la perfección técnica y expresiva. Desde el año pasado rige, en parte, un pensum que presenté, basado en el amplio sistema pedagógico de Franz Liszt: un plan de estudios que sigue el orden cronológico de las composiciones pianísticas, muy útil para que el alumno verifique por sí mismo los sucesivos desarrollos del arte y penetre en las causas y circunstancias que obran en el proceso evolutivo del mismo”.

Valencia veía muy claro en este campo, como es natural, y sostenía que la enseñanza del piano, en un Conservatorio, debe perseguir dos distintas finalidades: la formación de profesores de piano y

la de concertistas. —“Estos últimos son por fuerza menos numerosos, porque la carrera de concertista exige ciertas condiciones fisiológicas y psicológicas que no todos poseen”, agregaba.

Respecto a los estudios de órgano, no era menos clara su visión: —“El organista no se improvisa: para serlo es menester un conocimiento bastante avanzado de la técnica pianística, ser instruido en el arte de la interpretación y conocer, siquiera teóricamente, la complicada mecánica del instrumento... Como el porvenir del organista está en la iglesia, es lógico que los estudios de acompañamiento del canto gregoriano, de liturgia católica y de improvisación, sirvan de preciosos auxiliares para el mejor desempeño de la profesión”.

Largo resultaría detallar las opiniones del maestro Valencia sobre la enseñanza de los instrumentos de arco y sobre la que debe impartirse a los estudiantes de instrumentos de aliento (maderas y metales). Baste con anotar que esas opiniones son tan razonadas como las relativas a los estudios de órgano y de piano.

PLAN GENERAL DE ESTUDIOS

Para Valencia, un plan general de estudios era algo más que una lista de materias ordenadas de acuerdo con los distintos grados de la enseñanza musical: era un estatuto vivificador y unificador. —“Muy exigua labor constructiva puede llevarse a buen término en un instituto que carece de un plan pedagógico ordenado y prudente. El Conservatorio Nacional de Música es, hoy por hoy, un conglomerado de clases aisladas sin conexión o relación alguna entre sí, carentes de solidaridad ideológica y de compenetración artística...”

Para actualizar un plan general de estudios, y para realizarlo armónicamente, recomendaba las reuniones periódicas de profesores. Y concluía, con generosa perspicacia: —“De esa manera las clases llegarán a ser miembros orgánicos de un cuerpo común. Compenetrándose y complementándose cooperarán todas a un objetivo único: la formación del músico integral. Sólo así podrá lograrse una sincera comunidad entre dirigentes, profesores y alumnos, quienes aprenderán a entenderse y amarse desde las aulas. Bastante necesitan de esta solidaridad y compenetración quienes han de ser llamados mas tarde a regir el plantel o a transmitir

el acervo de sus conocimientos a las nuevas generaciones artísticas de Colombia”.

Cabe recordar aquí que al llegar el maestro Valencia a la dirección del Conservatorio Nacional, una de sus primeras preocupaciones fue —precisamente— la elaboración de un plan general de estudios, dividido en cinco grados: infantil, elemental, medio, superior y de especialización. Dicho plan, en el que tenían cabida muchas materias que tendían a hacer del músico un artista y un hombre culto, fue elaborado cuidadosamente, al igual que todos y cada uno de los programas de las distintas materias que lo integraban. Ardua tarea, en la que el autor de este comentario tuvo la satisfacción de colaborar activamente, y en la que participaron también casi todos los profesores del plantel.

EXAMENES, CERTIFICADOS Y DIPLOMAS

En esta parte de su estudio, abunda el maestro Valencia en iniciativas fecundas y en observaciones muy penetrantes: —“Los exámenes en el Conservatorio, tal como se verifican actualmente, son pequeñas audiciones privadas en que los alumnos ejecutan obras cuyo estudio se señala, por lo general, desde el comienzo de la segunda mitad del año escolar. Como es natural, este sistema infunde al alumno, juntamente, una falsa confianza en sí mismo y una firme seguridad de alcanzar el triunfo sin esfuerzos”.

Aconseja, para remediar este defectuoso sistema —que nunca permitirá conocer las capacidades efectivas del alumno, dicho sea de paso— integrar los jurados calificadores con elementos extraños al Conservatorio, verificar dos exámenes públicos por año y, tanto para estas pruebas como para las de admisión, elegir “piezas de concurso” con anticipación de quince días o de un mes, solamente, según su dificultad.

Pero como el estudiantado necesita de estímulos, y de constancias objetivas de sus méritos y esfuerzos, preconiza además la concesión de certificados y diplomas, que sólo podrán otorgarse “una vez hechos todos los cursos impuestos por el plan de estudios especial de cada materia”.

HISTORIA DE LA MÚSICA, ARMONÍA Y CONTRAPUNTO

Al tratar de la imperiosa necesidad de establecer en el Conservatorio la cátedra de Historia de la Música —que sólo se creó en el año de 1936, como anteriormente anotamos— dice profundamente el maestro Valencia: —“El arte musical no busca egoístamente el provecho propio; su influencia trasciende a las demás artes. Lo pueden atestiguar fácilmente la pintura y la poesía contemporáneas, que han encontrado nuevos filones estéticos indicados por las nuevas adquisiciones de la ciencia sonora. De aquí la importancia que tiene la creación de vínculos más estrechos entre la música y las bellas artes en general y la conveniencia de difundirla en todos los sectores intelectuales”. Y agrega más adelante: —“Nuestra sensibilidad se halla insuficientemente preparada para sentir las obras de arte. La clase de Historia de la Música tiende a corregir esa deficiencia: por ella desfilarán los maestros, los creadores, los grandes intérpretes... Se trata de resucitar algo que cree tener muerto la generalidad de los colombianos: el sentido de la belleza”.

Para los estudios de armonía, aconseja Valencia desarrollar en los alumnos la facultad de “representación mental” de las agrupaciones sonoras; evitar la enunciación de reglas con el carácter de dogmas absolutos; utilizar las modalidades gregorianas y los compases de cinco, siete y once tiempos; historiar la evolución armónica desde la edad media hasta nuestros días y, por vía de estímulo, reclamar de los alumnos pequeños ensayos de composición que contengan, en resumen, los conocimientos que vayan adquiriendo en las clases.

“El músico colombiano debe penetrar la técnica de antiguos y modernos y elegir las tendencias que más convengan a su temperamento y que puedan desenvolver más ampliamente sus dotes naturales”.

Al referirse a los estudios de contrapunto insiste particularmente en la necesidad de explotar las espléndidas posibilidades de renovación que encierran las escalas modales gregorianas, fuente inagotable de nuevos medios expresivos. Y termina recordando que el alumno que inicie estudios de contrapunto debe conocer a cabalidad los principios de la armonía consonante. “Después —agrega— alcanzará progresos rápidos y firmes combinando dichos estudios con la práctica de la Armonía Dissonante: ambos se complementan”.

LA COMPOSICIÓN MUSICAL

Es ésta, quizás, la parte más densa del estudio de Valencia. Y la más interesante para conocer la orientación estética, al igual que la amplia y sólida cultura del ilustre pianista y compositor vallecaucano. Comienza el autor declarando una gran verdad: —“El Conservatorio Nacional de Música, en más de veinte años de vida, (recuérdese que el folleto de Valencia se publicó en 1932 y que el Conservatorio Nacional, sobre los restos de la antigua Academia fundada por don Jorge W. Price, surgió en el año de 1910), no ha ejecutado todavía en ninguno de sus conciertos ni en sus rarísimas audiciones públicas y privadas la primera página musical escrita por uno de sus alumnos. Sería absurdo argüir que tal espacio de tiempo es insuficiente para la formación de un compositor en el sentido técnico de la palabra. Y digo en el sentido técnico, porque no se trata de pedir al Conservatorio la producción de creadores geniales (a éstos no los producen las escuelas de música); se trata sólo de exigir tareas o ensayos de composición musical, que con cierto pulimento puedan afrontar airoso la audición pública...”.



Antonio María Valencia al piano. Cali, 1930.

Más adelante, dilucida cuál debe ser la posición estética del compositor colombiano. Al respecto preconiza un amplio y bien entendido eclecticismo: —“El músico colombiano debe penetrar la técnica de antiguos y modernos y elegir las tendencias que más convengan a su temperamento y que puedan desenvolver más ampliamente sus dotes naturales”.

Preconiza, además, la estilización estética de los elementos de nuestro folclore, aprovechamiento que debe ser precedido de estudios de investigación sistemáticos, que el Conservatorio es el llamado a organizar y a patrocinar: —“El arte colombiano, para formar su estilo propio, necesita asimilar todas las tendencias... El estudio de los cantos y ritmos populares de Colombia, que pueden ser genuinamente autóctonos o importados, pero que al fin y al cabo son del pueblo, ha de preocupar hondamente a los artistas encargados de nuestra educación musical.

En toda su producción, y especialmente en el *Requiem* y en el Trío “Emociones Caucañas”, Valencia confirmó prácticamente los anteriores postulados. Nada más cierta: ese “penetrar la técnica

de los antiguos y modernos” encuentra en la *Misa de Requiem* aplicación ejemplar, en cuanto se trata de una obra que es de nuestro tiempo, aunque hunda sus raíces en el venero inagotable de la música modal de la alta Edad Media. El trío, por su parte, es fruto de una depurada visión de lo que puede y debe ser el nacionalismo musical, que “necesita asimilar todas las tendencias”, es decir, integrarse dentro de la cultura universal, para producir obras perdurables y no condicionadas por factores puramente locales o regionales.

OTRAS INICIATIVAS FECUNDAS

En los capítulos III (*La educación metódica de un pueblo que apenas inicia su formación artística*) y IV (*El mejoramiento moral y material del músico acorde con la misión de cultura pública que le está encomendada*), abunda el maestro Valencia en sugerencias, iniciativas y puntos de vista que rebasan ya el campo de la simple docencia musical y que se abren sobre un vasto panorama de carácter estético y sociológico. Sin mayor espacio para comentar

• • •

el pensamiento de Valencia, será mejor enumerar escuetamente dichas sugerencias, iniciativas y puntos de vista: a) La transformación del Conservatorio en auténtico “hogar de arte”; b) La estructuración moral y profesional del alumnado sobre la base del compañerismo, de la propia confianza y de una genuina modestia; c) La elevación del nivel social y económico del músico colombiano, como “factor social de orden estético”; d) La divulgación nacionalista de las obras de autores colombianos, tanto por las agrupaciones sinfónicas y corales como por las bandas de música; f) La alternabilidad en la dirección de los conciertos sinfónicos: —“Un director nuevo provoca curiosidad e interés en el público, aviva su entusiasmo y, por tanto, contribuye a la intensificación de la atmósfera que necesitamos”, escribe al respecto; g) La formación de directores de orquesta, y h) El porvenir del arte musical colombiano.

Concluyamos citando lo que Antonio María Valencia, a propósito de este último punto, escribe en la página final de su admirable opúsculo: —“De nuestros músicos depende el porvenir del arte patrio; ellos lo modelan hoy y lo modelarán mañana. Si pierden la fe, la esperanza y el amor, se secará entre nosotros una de las más preciosas fuentes de fruición espiritual, y Colombia habrá dejado de aportar su concurso a la obra eterna del Arte”.

En un artículo de prensa consagrado a su maestro Vincent D'Indy, el músico colombiano fijó su posición frente a su propio genio creador: —“La conciencia juega un papel primordial entre las facultades de realización artística. Ella nos incita a no tergiversar la ley universal del trabajo. Este no se limita a aprender alguna cosa: toda producción nueva necesita un esfuerzo nuevo y de esta manera el valor de la obra estará en relación continua con la magnitud del esfuerzo... La espontaneidad aparente es fruto de una labor prolongada. La obra será tanto más nuestra cuanto más prolongada y dolorosa haya sido su gestación...”

Este rigor, en un medio cultural incipiente, explica en parte la desadaptación del grande artista colombiano, cuya tragedia íntima consistió en la lucha en que se agitaron de continuo su sensibilidad y su inteligencia. Conflicto entre las dimensiones de su imaginación creadora y su desolada experiencia de la realidad ambiental. Antinomia irreductible, en la que naufragó por fin su voluntad de vivir.

Bogotá, 1957



